

# Un itineraire inconnu de Sartre a Koltes : changement des images de l' autre dans le theatre francais a la fin du XXe siecle

著者	SAKAMAKI Koji
journal or publication title	EUROPEAN STUDIES
number	15
page range	59-81
year	2021-03-30
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10097/00131612">http://hdl.handle.net/10097/00131612</a>

# Un itinéraire inconnu de Sartre à Koltès : changement des images de l'« autre » dans le théâtre français à la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>(1)</sup>

SAKAMAKI Koji

Mots-clefs : Bernard-Marie Koltès / théâtre français / XX<sup>e</sup> siècle / autrui /

Emmanuel Levinas

## 0. Avant-propos

C'est en automne 2013 que nous avons reçu une information surprenante: « Patrice Chéreau, un des metteurs en scène français les plus connus est décédé<sup>(2)</sup> ». Il n'avait que 68 ans, et même aujourd'hui, il nous est difficile d'accepter cette mort d'un homme de théâtre perspicace qui ne cessait de nous guider depuis longtemps au sommet du monde de spectacle.

Si on se rappelle des énormes activités de Chéreau, il est impossible de négliger le nom d'un des plus grands auteurs dramatiques qui était aussi décédé prématurément: Bernard-Marie Koltès (1948-1989). C'est indubitablement Chéreau, lui, qui a découvert Koltès et mis en scène la plupart de pièces de celui-ci pour la première fois dans le monde. Si Chéreau n'avait pas remarqué l'importance des œuvres de Koltès, l'histoire du théâtre français serait devenue définitivement différente de celle que l'on puisse voir aujourd'hui. En effet, aujourd'hui, il est difficile de ne pas reconnaître l'importance du théâtre koltessien<sup>(3)</sup>.

D'ailleurs, il est certain que Koltès ne cessait de nous montrer quelques nouvelles idées dans ses pièces. Pour notre part, ses regards sur la relation avec l'« autre » ou « autrui » nous semblent très intéressants et significatifs. Nous allons donc analyser ici une trace de Koltès laissée dans le monde théâtral, tout en considérant la notion de l'« autre » comme une des notions très importantes au XX<sup>e</sup> siècle.

## **1. « Autrui », un des sujets très importants au théâtre du XX<sup>e</sup> siècle**

### **1) Une situation**

Afin de commencer notre argument, nous allons brièvement observer la situation du monde théâtral à la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Si on prend les années 1950 pour le temps du théâtre « absurde », ce ne serait pas nécessairement faux. On se tend à traiter cette époque comme le premier changement radical du théâtre. Comme tout le monde le sait, Eugène Ionesco (1909-1994) et Samuel Beckett (1906-1989), deux auteurs représentants de cette époque dans le domaine dramatique, souhaitaient à se diriger vers l'anti-théâtre : antipode du théâtre traditionnel jusque-là. Cela revient à dire qu'ils ont détruit la norme du théâtre fondée sur le « langage ». Cette tendance particulière a conduit inévitablement le théâtre au deuxième changement radical apparu en « mai 1968 » : théâtre du « corps ». Voilà Jerzy Grotowski (1933-1999) et le Théâtre du Soleil, troupe organisée par Ariane Mnouchkine (1939-) qui, eux, se situaient au centre de cette école et faisaient avancer ce mouvement jusqu'au bout. Ayant nié la fonction concrète du langage et fait éloge de la liberté du corps à sa place, ils croyaient profondément à la « festivité » du théâtre. La caractéristique du théâtre devenait donc de plus en plus proche de ce que comporte la « fête ».

C'est dans ce contexte-là que, dans les années 1980, plusieurs jeunes metteurs en scènes ont apparu dans le monde théâtral. Patrice Chéreau, bien sûr, mais aussi Daniel Mesguiche (1952-), Georges Lavaudant (1947-) et Luc Bondy (1948-2015) ont tous déclenché sa carrière en même temps. D'une part, tous ces metteurs en scènes ont essayé de traiter librement les pièces des auteurs « classiques » connus dont Shakespeare, Racine, Molière, Ibsen, Tchekhov, Pirandello, Brecht etc. D'autre part, ils ont commencé à les mettre en scène de façon nouvelle et originale et à les donner chacun une lumière de leur propre façon.

Et dans les années 1990, on s'est aperçu que la caractéristique du théâtre de cette époque était comme une sorte de « métissage ». C'est-à-dire que la musique, la danse, la projection des images se confondent sans cesse ; des acteurs et des actrices viennent de différents pays et ils parlent plusieurs langues sur la scène.... D'une certaine manière, cette tendance ne cesse de continuer jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Voilà la situation du théâtre français des années 1950 - 2000<sup>(4)</sup>.

## 2) Sujet du point de vue théâtral : l'« autre » inconciliable

Comme nous avons vu ci-dessous, il y a eu plusieurs changements radicaux dans le théâtre au XX<sup>e</sup> siècle. Cependant, ce qu'il ne faut pas oublier, c'est qu'il a toujours existé le « texte » soi-même. Même si les auteurs dramatiques ont négligé l'importance du langage et focalisé uniquement sur le « corps », ils n'ont jamais nié ce qu'il existe le « texte » dans le théâtre. D'autre part, ils s'intéressaient beaucoup à la différence entre moi et les autres à tel point qu'ils ont souvent choisi cette différence en tant que sujet du théâtre. Il faut donc remarquer que le texte dramatique traitait plusieurs fois la notion de l'« autre » à cette époque. De ce point de vue, on peut affirmer que l'« autre » a été un des plus grands sujets au théâtre du XX<sup>e</sup> siècle. Regardons maintenant quelques exemples.

### (i) Autrui comme « en enfer » : le cas de Sartre

Afin de repenser à cette problématique-là, on doit nécessairement se rappeler quelques pièces de Jean-Paul Sartre (1905-1980), auteur représentatif de cette époque. Il est certain que ce philosophe existentialiste a écrit plusieurs pièces dramatiques au sujet de la « relation impossible avec les autres ». Ce qui est significatif, c'est que Sartre considère cette relation comme « en enfer ». Parmi lesquelles la pièce très connue, *Huit Clos* (1945) montre clairement cette caractéristique.

Un homme et deux femmes qui semblent être tombés dans l'enfer se réunissent dans une salle splendide avec un garçon. Tous ne se reconnaissent pas l'un l'autre. En se rappelant des crimes qu'ils ont commis quand ils étaient vivants, ils ne cessent de s'injurier et de s'aimer parfois. Mais ils n'arrivent jamais à s'entendre mutuellement. Au moment où son émotion est au comble, un homme qui s'appelle Garcin s'aperçoit d'une chose. Voici une scène très connue :

GARCIN.— Le bronze...(Il le caresse.) Eh bien ! voici le moment. Le bronze est là, je le contemple et je comprends que je suis en enfer. Je vous dis que tout était prévu. Ils avaient prévu que je me tiendrais devant cette cheminée, pressant ma main sur ce bronze, avec tous ces regards qui me mangent... (Il se retourne brusquement.) Ha ! Vous n'êtes que deux ? Je vous croyais beaucoup plus nombreuses. (Il rit.) Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru...Vous vous rappelez : le souffre, le bûcher, le gril... Ah ! quelle plaisanterie. Pas besoin de gril, l'enfer, c'est les Autres.

(Jean-Paul Sartre, *Huit Clos*<sup>(5)</sup>)

Alors que cet homme est certainement entouré et vu par des autres, ils ne le comprennent jamais. C'est à ce juste moment-là que cet homme appelle cette situation l'« enfer ». Voici les idées sartriennes présentées dans ce texte. L'enfer, c'est donc une situation dans laquelle les autres ne comprennent pas « moi ».

Cependant, s'agit-il vraiment des « autres » dans ce texte ? Pour notre part, malgré son apparence manifeste de ce texte, c'est plutôt le sujet « je » qui est en réalité mis en question. Bien qu'il essaie de décrire la situation catastrophique des « autres », Sartre ne nous semble pas réussir à y arriver. Finalement, il ne décrit qu'une conscience de « moi », conscience subjectif, c'est-à-dire qu'il ne s'agit que du sujet lui-même dans cette pièce. Nous sommes obligés de voir ici les idées « cartésiennes » auxquelles n'est jamais capable de s'échapper Sartre.

## **(ii) Autrui « inaccessible » : le cas de Beckett**

Passons maintenant à une autre exemple. Ce sera *En attendant Godot* (1952), pièce la plus importante de Samuel Beckett, auteur aussi très important de cette époque. Du fait que cette pièce est très connue, on n'aurait pas besoin d'expliquer soigneusement son intrigue. Vladimir et Estragon attendent toujours l'arrivée de Godot. Ils ne savent pas qui est Godot, ni ce qu'il pourra faire pour eux. Mais tous les deux ne s'arrêtent jamais de l'attendre sans fatigue jusqu'à la fin de cette pièce. Dans ce contexte, comment se passe-t-elle la figure d'« autrui » dans cette pièce ? Lisons une dernière vingtaine de lignes.

*Ils prennent chacun un bout de la corde et tirent. La corde se casse. Ils manquent de tomber.*

VLADIMIR. — Elle ne vaut rien.

*Silence.*

ESTRAGON. — Tu dis qu'il faut revenir demain ?

VLADIMIR. — Oui.

ESTRAGON. — Alors on apportera une bonne corde.

VLADIMIR. — C'est ça.

*Silence.*

ESTRAGON. — Didi.

VLADIMIR. — Oui.

ESTRAGON. — Je ne peux plus continuer comme ça.

VLADIMIR. — On dit ça.

Un itinéraire inconnu de Sartre à Koltès :  
changement des images de l'« autre » dans le théâtre français à la fin du XX<sup>e</sup> siècle

ESTRAGON. — Si on se quittait ? Ça ira peut-être mieux.

VLADIMIR. — On se pendra demain. (*Un temps*) À moins que Godot ne vienne.

ESTRAGON. — Et s'il vient ?

VLADIMIR. — Nous serons sauvés.

*Vladimir élève son chapeau – celui de Lucky – regarde dedans, y passe la main, le secoue, le remet.*

ESTRAGON. — Alors, on y va ?

VLADIMIR. — Relève ton pantalon.

ESTRAGON. — Comment ?

VLADIMIR. — Relève ton pantalon.

ESTRAGON. — Que j'enlève mon pantalon ?

VLADIMIR. — RE-lève ton pantalon.

ESTRAGON. — C'est vrai.

*Il relève son pantalon. Silence.*

VLADIMIR. — Alors, on y va ?

ESTRAGON. — Allons-y.

*Ils ne bougent pas.*

RIDEAU

(Samuel Beckett, *En attendant Godot*<sup>(6)</sup>)

Comme on l'a tout de suite remarqué, on peut comprendre que le dialogue entre deux personnages principaux ne marche pas clairement jusqu'à la fin. Le suicide qu'ils ont l'intention de projeter ne se réalisera jamais. Et Godot qu'ils attendent depuis toujours n'apparaîtra pas sans doute devant eux.

Quel est donc le vrai substance de Godot ? De notre point de vue, on peut trouver que Godot est une autre image d'autrui. Là, autrui, c'est quelqu'un qui n'arrive jamais, et continue à trahir leurs attente et espoir jusqu'à la fin. C'est-à-dire que l'on ne peut jamais s'accéder à l'autre dans cette pièce. Si on est permis de le nommer, ce sera peut-être « autrui inaccessible ». Cependant, si on a le droit de juger cette situation où quelqu'un se demande si l'autre vient vraiment ou s'il ne vient pas, cela relève aussi du problème du « conscience subjectif ». Cela dépend donc du « moi-même » qui le décide finalement. Ce dont il s'agit ici, c'est aussi « moi » dans le théâtre beckettien. De ce point de vue, il n'y a pas de différence explicite entre le monde sartrien et beckettien.

### (iii) Autrui « sans frontière » : le cas d'Artaud

Si nous passons notre regard au théâtre d'Antonin Artaud (1896-1948), nous nous en arrivons à voir la situation plus ou moins étrange. Car, pour cet homme de théâtre extraordinaire, la notion d'autrui est complètement différente en comparaison avec les autres auteurs dramatiques. Ce qui est étonnant chez Artaud, c'est que, pour lui, il n'y a pas de différence entre moi et autrui. Si on est permis de résumer simplement la situation, pour Artaud, le « moi » est déjà « autrui ». Afin de comprendre ce schéma radical, lisons maintenant une partie de son écriture. Voici un extrait de son texte, *Le théâtre et son double* (1938).

Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est beinfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuerie [...]

(Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*<sup>(7)</sup>)

Dans ces lignes, il paraît que ce théoricien dramatique nous montre manifestement ses propres idées. Pour lui, le théâtre n'est jamais une formation du personnage. Au contraire, il est plutôt une destruction totale de l'identité, destruction du « moi ». Cependant, d'après Artaud, on est inévitablement capable de trouver un « nouveau moi » tout en détruisant un ancien « moi ». En comparaison avec les idées de Sartre ou Beckett, il est certain que celles d'Artaud sont très particulières et uniques. Cependant, ce qui est intéressant, c'est encore le « moi » qui est mis en question en tant qu'objet de discussion. Il semble qu'Artaud ne puisse pas fuir le « moi » non plus. Mais ce qui est aussi significatif, c'est qu'Artaud ne finit pas là. Au même moment où il déclare la disparition de l'identité, disparition du « moi », Artaud commence à rêver de l'apparition du « théâtre total ».

Pratiquement, nous voulons ressusciter une idée du spectacle total, où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque, et à la vie même,

ce qui de tout temps lui a appartenu.[...]

Donc d'une part, la masse et l'étendu d'un spectacle qui s'adresse à l'organisme entier ; de l'autre, une mobilisation intensive d'objets, de gestes, de signes, utilisés dans un esprit nouveau. [...]<sup>(8)</sup>

Le rêve d'Artaud, c'est donc un spectacle total. C'est-à-dire que c'est un monde dans lequel il n'y a pas de différence entre « moi » et « autrui ». Si on peut qualifier sa caractéristique, c'est un monde « sans frontière ». En fin de compte, dans le monde artaudien, on doit dire qu'autrui n'existe plus au sens propre du terme. Parce qu'il est théoriquement impossible de distinguer la différence entre « moi » et « autrui ».

Résumons les arguments de ces trois auteurs. D'une part, Sartre et Beckett, ils parlent apparemment d'autrui tous les deux. Pour celui-là, autrui est comme « en enfer », pour celui-ci, autrui est « inaccessible », mais en réalité ils ne s'intéressent que de moi-même. Ce qui est important pour eux, c'est donc « moi ». D'autre part, Artaud est un peu différent de ces deux auteurs précédents. Il essaie de détruire la différence entre « moi » et « autrui » de sorte qu'autrui n'existe plus dans son monde.

Dans ces trois auteurs, donc, même si on peut trouver quelques variations dans leurs écritures, la notion d'« autrui » ne fonctionne pas de façon concrète dans leurs propres pièces.

## **2. « Autrui » dans la philosophie au XX<sup>e</sup> siècle**

Cependant, il est naturel que les images d'« autrui » ont changé dans d'autres domaines au XX<sup>e</sup> siècle. On sait bien que, dans le domaine de la philosophie, les idées sur autrui étaient toujours remises en cause et appraissaient différemment l'une de l'autre. C'est-à-dire qu'au XX<sup>e</sup> siècle tout entier, plusieurs philosophes étaient confrontés avec ce problème et ont essayé de le résoudre. De notre point de vue, il paraît qu'il y a eu un changement radical dans ce domaine aussi. Pour comprendre cette situation, il nous faudrait lire certaines lignes de Sartre et de Levinas.

### **1) À la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : idées par Sartre**

Pour qu'on comprenne précisément la situation de la philosophie à cette époque, on est obligé de mentionner, encore une fois, un ouvrage philosophique très important écrit par Jean-Paul Sartre : *L'être et le néant* (1943). Comme on le sait bien, cette grosse étude a pour but de comprendre minutieusement le sens de



l'« être ». Ayant consisté profondément en analyse phénoménologique de Husserl et de Heidegger, Sartre y essaie de distinguer la différence entre l'être et le néant.

Ce qui est caractéristique dans cet ouvrage, Sartre considère l'homme comme « être-pour-soi ». Cependant, d'après Sartre, cet « être-pour-soi » n'est pas suffisant en tant que statut de l'homme. En troisième partie de son ouvrage, Sartre essaie d'introduire le « regard » comme un élément extrêmement important dans sa philosophie. Il s'aperçoit que c'est le regard d'autrui qui conduit la distance au monde, celle entre « autrui » et « moi ».

Le regard d'autrui m'atteint à travers le monde et n'est pas seulement transformation de moi-même, mais métamorphose totale du *monde*. Je suis regardé dans un monde regardé. En particulier, le regard d'autrui — qui est regard-regardant et non regard-regardé — nie mes distances aux objets et déploie ses distances propres. Ce regard d'autrui se donne immédiatement comme ce par quoi la distance vient au monde au sein d'une présence sans distance.[...]

(Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*<sup>(9)</sup>)

D'après Sartre, c'est dans cette condition-là que l'« être-pour-soi » s'oblige à devenir l'« être-pour-autrui ». L'analyse de Sartre nous semble tellement précise qu'il est difficile de nier sa structure concrète. Cependant, bien qu'il essaie de traiter ce problème de façon exclusivement phénoménologique, il nous semble aussi que Sartre se tient encore à la conscience du « moi ». Car, c'est toujours « moi » qui puisse sentir le regard d'autrui dans le schème sartrien.

À notre avis, dans la philosophie de Sartre, quand il s'agit apparemment d'autrui, l'image sartrienne d'autrui n'est strictement fondée que sur « moi » en réalité. Et cette idée-là se rapporte inévitablement avec ses œuvres théâtrales. De plus, c'est non seulement les ouvrages de Sartre mais aussi celles de Beckett qui, elles, n'ont pas pu définitivement fuir cette structure. Cela revient à dire que les idées sartriennes occupaient la plupart de théâtres à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

## 2) À la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle : idées par Levinas

Est-ce donc que personne n'a pu fuir les idées sartriennes ? Non, à notre avis. Après la deuxième guerre mondiale, la situation autour des idées sur autrui nous

semble avoir graduellement changé en France. Car, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, tous les problèmes consistaient en cette question : « de quelle façon penser et interpréter la philosophie de Heidegger ? » En effet, la plupart de philosophes, y compris Sartre, ne pouvaient pas s'opposer directement aux philosophies heideggeriennes. Ils ne pouvaient pas imaginer à penser sans Heidegger. Toutefois, il existait un philosophe d'origine juive qui n'a jamais été d'accord avec les idées de celui-là. C'est justement Emmanuel Levinas (1906-1995) qui n'a certainement pas partagé une même opinion avec le philosophe allemand.

Alors, de quoi parle-t-il Levinas dans son ouvrage ? Lisons maintenant une partie de son étude, *Le temps et l'autre* (1980). Levinas y reconnaît qu'il est aussi « un des disciples de Heidegger ». Certes, il est vrai que l'écriture levinassienne est profondément influencée par *Zein und Zeit* (1927), un des plus importants ouvrages philosophiques au XX<sup>e</sup> siècle. Cependant, Levinas s'oppose complètement à la notion de Heidegger sur la mort qui se déroule dans cet ouvrage. Par exemple, comment l'ouvrage de Heidegger parle-t-il de la « mort » ? D'après le philosophe allemand, la « mort » est un moment le plus important pour *Dasein* (l'être-là). Et d'après lui, au moment où *Dasein* en arrive à reconnaître sa vrai statut, « être-pou-la mort », *Dasein* obtient sa légitimité. Pour Heidegger, la mort est donc un « objet » que l'homme peut saisir facilement par sa main ou un « terminus » auquel l'homme peut arriver finalement. Cependant, quant à Levinas, il ne reconnaît jamais cet argument de Heidegger. Pour lui, personne ne peut saisir la « mort » ni arriver au moment de la « mort ».

Le fait qu'elle[=la mort] déserte tout présent ne tient pas à notre évasion devant la mort et à un impardonnable divertissement à l'heure suprême, mais au fait que la mort est insaisissable, qu'elle marque la fin de la virilité et de l'héroïsme du sujet. Le maintenant, c'est le fait que je suis maître, maître du possible, maître de saisir le possible. La mort n'est jamais maintenant. Quand la mort est là, je ne suis plus là, non point parce que je suis néant, mais parce que je ne suis pas à même de saisir.

(Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*<sup>(10)</sup>)

Ou encore,

La mort n'est donc jamais assumée ; elle vient<sup>(11)</sup>.

De plus, ce qui est remarquable, c'est que Levinas appelle l'état insaisissable de la « mort » un « événement ». Cela revient à dire que la mort, c'est un moment où on ne peut jamais imaginer, sinon c'est quelque chose qu'on ne peut jamais prévenir.

Un événement nous arrive sans que nous ayons absolument rien « a priori », sans que nous puissions avoir le moindre projet, comme cela se dit aujourd'hui. La mort, c'est l'impossibilité d'avoir un projet. Cette approche de la mort indique que nous sommes en relation avec quelque chose qui est absolument autre, quelque chose portant altérité, non pas comme une détermination provisoire, que nous pouvons assimiler par la jouissance, mais quelque chose dont l'existence même est faite d'altérité<sup>(12)</sup>.

D'après Levinas, du même que la « mort » est insaisissable, on ne peut jamais saisir l'autre. Puisque celui-ci est « au-delà », très loin de l'endroit où on est. C'est-à-dire que l'autre ou autrui est trop éloigné de nous qu'il est impossible de saisir, ni de comprendre. Voilà les idées levinassiennes sur « absolument autre ». La caractéristique de l'altérité chez Levinas, c'est donc « absolument autre » ou « autrui absolu ».

C'est vrai que ce schème de l'« autre » était littéralement solitaire. Tout le monde était toujours loin de lui, mais il y avait un seul auteur dramatique qui le comprend sans conscience et le réaliserait dans ses pièces. C'était Bernard-Marie Koltès.

### **3. « Autrui étant au-delà » : le cas de Bernard-Marie Koltès**

#### **1) Qui est Bernard-Marie Koltès?**

Nous voilà arrivés au moment pour analyser le monde dramatique de Koltès. Comme nous l'avons déjà mentionné au début de notre étude, Koltès est aujourd'hui considéré comme « le dramaturge le plus important en France depuis la génération des années cinquante<sup>(13)</sup> ».

Avant de commencer l'analyse de ses textes, résumons brièvement sa vie. Il est né à Metz en 1948. Il était donc contemporain des dramaturges connus comme Valère Novarina (1942-) et Jean-Luc Lagarce (1957-1995). On dit que Koltès s'absorbait dans la lecture des littératures anglaise, française et russe (Shakespeare, T.S. Eliot, Claudel, Dostoïevski, Gogol etc...) pendant son adolescence<sup>(14)</sup>. Mais le moment définitif pour Koltès, considéré comme une « révélation<sup>(15)</sup> », c'est d'assister

à la représentation de *Médée* de Sénèque, mise en scène par Jorge Lavelli, dont le rôle principal est interprété par Maria Casarès dans une salle à Strasbourg en 1968. C'est indubitablement cette actrice espagnole qui a conduit Koltès au monde théâtral. Et tout du suite après, en 1970, il a publié sa première pièce, *Les Amertumes*, inspirée pas Gorki, et est entré dans l'école du Théâtre National de Strasbourg. Après qu'il a fait un voyage en Amérique du Sud et Afrique dans les années 70, c'est Patrice Chéreau qui a « découvert » Koltès au début des années 1980 et commencé à monter successivement ses pièces dans le Théâtre National des Amandiers à Nanterre. Il n'est pas faux de dire que l'on peut y trouver une rare exemple de la coopération, coproduction entre auteur et metteur en scène<sup>(16)</sup>. Alors que Koltès est soudainement décédé en 1989, une quinzaine de ses pièces sont aujourd'hui montées la plupart dans le monde.

## 2) Caractéristiques de ses œuvres

Pour l'analyse du texte dramatique de Koltès, nous avons déjà un ouvrage théorique qui a essayé d'observer plainement toutes ses pièces en ayant recours au méthode linguistique et stylistique par André Petitjean<sup>(17)</sup>. Comme l'ouvrage de ce spécialiste de linguistique nous a montré plusieurs aspects des textes de Koltès que nous n'avions pas clairement remarqués, il nous semble très significatif. Alors que son étude perspicace s'intéresse à plusieurs domaines, nous n'allons focaliser nos attentions que sur ces deux points : monologue et didascalie.

### (i) Monologue sans cesse

Ce qui nous intéresse énormément quand on lit une pièce de Koltès ou sa représentation, c'est la longueur considérable du monologue. Ce n'est pas seulement le cas où un seul personnage se présente sur scène, mais aussi celui où plusieurs personnages y sont. Au moment où deux ou trois personnages se parlent, un seul se met brusquement à commencer à se parler. Sans considérer qu'il y a des interlocuteurs ou pas, ce personnage unique ne cesse de parler et continue longuement son monologue. Dans cette situation, il démontre sa pensée et son sentiment en se déroutant parfois (*Quai Ouest*, *Roberto Zucco*) . Ou bien, comme dans le cas de *La Nuit just avant les forêts*, la pièce ne se compose que du schème du monologue.

Ce qui est aussi intéressant dans ce monologue, on peut trouver beaucoup de mots et d'expressions vulgaires. Et dans ce contexte, le lecteur ou le spectateur doit

s'apercevoir que dans un personnage, il y a plusieurs personnages différents l'un de l'autre. C'est une des caractéristiques très intéressantes des pièces koltessiennes.

## **(ii) Didascalie spécifique**

La deuxième caractéristique des pièces de Koltès, c'est la didascalie. Notamment, ces didascalies se composent parfois des fragments de certains textes littéraires qui ne se rapportent pas directement à ces pièces elles-mêmes. Par exemple, dans la pièce, *Quai Ouest*, on peut trouver des fragments des textes écrits par des auteurs connus comme Victor Hugo, Herman Melville, Joseph Conrad, William Faulkner et Pierre de Marivaux, y compris la Bible. À la première fois que la lecture lit ce texte, il ne s'aperçoit pas qu'il y ait une certaine relation entre ces textes littéraires et la pièce elle-même. Cependant, bien que ces citations littéraires ne nous semblent pas montrer une certaine similitude à la pièce, elles commencent curieusement à se refléter sur elle. Nous sommes obligés de trouver ici une sorte de mélange bizarre de la « théâtralité » et de la « littéralité » dans la pièce de Koltès.

Dans la pièce de Koltès, il y a donc ces caractéristiques un peu étranges en comparaison avec les pièces plus ou moins traditionnelles. Alors, dans ce contexte-là, comment les pièces de Koltès traitent-elles la notion d'« autrui » ?

## **3) Quelques images d'« autrui » chez Koltès**

### **(i) le cas de *La nuit just avant les forêts* (1977)**

Lisons d'abord le texte connu de Koltès, *La nuit just avant les forêts*. Voici la situation. Lorsqu'il pleut dans la rue, il y a un homme. Il se fait mouiller complètement par la pluie. Dans ce contexte, il ne cesse de s'adresser à quelqu'un en ne l'appelant que « tu ». Mais ce quelqu'un n'apparaît jamais sur scène. Cet homme commence à raconter à ce quelqu'un son propre histoire : où il est né, comment il s'est passé dans sa vie, quel était son ambiance autour de lui etc.etc... Toutefois, son histoire n'est pas du tout logique. Comme il en parle assez librement sans considérer le contexte, il ne cesse de changer de sujet :

« Tu connais le coin de la rue lorsque je t'ai vu, il pleut, cela ne met pas à son avantage quand il pleut sur les cheveux et les fringues, mais quand même j'ai osé, et maintenant qu'on est là, que je ne veux pas me regarder, il faudrait que je me sèche, retourner là en bas me remettre en état – les cheveux tout au moins pour ne pas être malade, or je suis descendu tout à l'heure, voir s'il

était possible de se remettre en état, mais en bas sont les cons, qui stationnent  
(18) [...]

(B.-M.Koltès, *La nuit just avant les forêts*)

Voici un homme qui continue à parler solitairement. Mais est-il vraiment solitaire ? C'est vrai qu'il est toujours tout seul sur scène. De ce point de vue, c'est un homme solitaire. Cependant, pour lui, « autrui » est toujours près de lui. Parce que sa parole se dirige toujours vers « autrui ». Même si ce texte nous semble une sorte de monologue, ce n'est pas un vrai monologue. Sur ce point, Anne Ubersfeld explique précisément dans son ouvrage consacré à l'analyse des textes de Koltès : « Ce texte semble correspondre à ce qui est la nouveauté du théâtre contemporain, c'est-à-dire le monologue. Mais ce n'est pas un monologue, c'est un soliloque—ou ce que je préfère appeler un quasi-monologue, c'est-à-dire un discours adressé à quelqu'un qui ne répond pas <sup>(19)</sup> ».

C'est vrai que cet « autrui » n'apparaît jamais sur scène, ni répond à l'appel de l'homme. Cependant, un homme l'appelle plusieurs fois « tu » ou « camarade » dans cette pièce comme si cet « autrui » était quelqu'un indispensable pour lui. Si cet appel est toujours là, si un homme ne cesse de s'adresser à lui, même si le corps de celui-ci n'existe pas, ce « tu », ce « camarade » est susceptible d'exister sur scène (« Pas d'action, pas de réponse, et le texte n'est structuré que par les aller et retour de la réflexion du locuteur. En même temps le spectateur ne peut pas ne pas percevoir comme une demande obscure <sup>(20)</sup> » ). Cela revient à dire que c'est seulement « en l'appelant » que l'« autre » est capable d'exister dans le monde. Voilà une des caractéristiques majeures d'autrui de Koltès.

## (ii) le cas de *Dans la solitude des champs de coton* (1986)

Passons maintenant à une autre pièce, *Dans la solitude des champs de coton*. Cette pièce ne se compose que du dialogue par deux personnages: « client » et « dealer ». Dès le début de la pièce, ces deux se mettent à faire une affaire. D'un côté, le « dealer » veut vendre quelque chose de dangereux et mystérieux. De l'autre, le « client » ne peut pas décider à l'acheter. Cependant le spectateur n'est jamais savoir ce qu'est cet objet jusqu'à la fin de la pièce. Parfois chacun semble continuer son propre monologue. Apparemment, ils ne s'opposent pas l'un à l'autre, mais il est difficile à dire que l'un s'intéresse à l'autre. Leur relation est donc toujours dans un état obscur. Dans cette condition curieuse, qu'est-ce que signifie l'autre?

## LE CLIENT

[...]

Sinon, s'il est vrai que nous soyons, vous le vendeur en possession de marchandises si mystérieuses que vous refusez de les dévoiler et que je n'ai aucun moyen de les deviner, et moi l'acheteur avec un désir si secret que je l'ignore moi-même et qu'il me faudrait, pour m'assurer que j'en ai un, gratter mon souvenir comme une croûte pour faire couler le sang, si cela est vrai, pourquoi continuez-vous à les garder enfouies, vos marchandises, alors que je me suis arrêté, que je suis là, et que j'attends ? [...]

## LE DEALER

C'est parce que je veux être commerçant, et non brute, mais vrai commerçant, que je ne vous dis pas ce que je possède et que je vous propose, car je ne veux pas endurer de refus, qui est la chose au monde que tout commerçant redoute le plus, parce que c'est une arme dont il ne dispose pas lui-même.[...]

(B.-M.Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*<sup>(21)</sup>)

Ici, le « dealer » est toujours celui qui essaie de vendre quelque chose. Et le client ne cesse pas d'être celui qui souhaite à l'acheter. Leur position reste toujours la même. Certes, le commerce ne se réalise pas entre eux. D'une certaine manière, comme il n'y a pas de commerce — dans le sens où on échange une chose avec une autre chose — entre deux personnages, on peut dire que l'un ne répond pas à l'autre. Mais l'importance, c'est qu'« ils ne se nient jamais l'un l'autre ». Ce qui est curieux dans cette pièce, malgré cette situation, ils ne cessent jamais de se parler l'un à l'autre.

L'essentiel, c'est donc que, dans le monde koltessien de cette pièce, « l'un néglige jamais l'autre ». L'un est toujours capable de s'adresser à l'autre. Ils sont des gens qui nous semblent chercher toujours un point limite ou un point compromis.

### (iii) « autrui absolu »: le cas de *Roberto Zucco* (1990)

Nous sommes finalement arrivés à la pièce, *Roberto Zucco*. C'est justement dans cette pièce que nous pouvons trouver la figure d'« autrui absolu » du théâtre koltessien. Du fait que cette pièce est trop connue, on n'aurait pas besoin d'expliquer

précisément son intrigue. C'est une pièce inspirée par une vraie histoire d'un criminel italien appelé Roberto Succo (le vrai nom de Zucco) qui avait tué cinq personnes et fini par se suicider dans les années 1980. Le principal de cette pièce, c'est qu'en répétant des crimes et des fuites, Zucco rencontre plusieurs sortes de personnes à des endroits divers et y fait les conversations impressionnantes avec eux.

Voici une scène exemplaire. Zucco, prisonnier par le crime de l'assassinat de son père, a fuit la prison et tué sa mère cette fois-ci. Pendant le moment en fuite, le matin très tôt, il est assis sur un banc du quai de la gare, côtoyé avec un vieux monsieur. Après que ce monsieur s'adresse à Zucco, celui-ci commence à lui répondre :

ZUCCO. — Je suis un garçon normal et raisonnable, monsieur. Je ne me suis jamais fait remarquer. M'auriez-vous remarqué si je ne m'étais pas assis à côté de vous ? J'ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d'être aussi transparent qu'une vitre, comme un caméléon sur la pierre, passer à travers les murs, n'avoir ni couleur ni odeur ; que le regard des gens vous traverse et voie les gens derrière vous, comme si vous n'étiez pas là. [...] c'est un ancien, très ancien rêve d'être invisible. Je ne suis pas un héros. Les héros sont des criminels. Il n'y a pas de héros dont les habits ne sont pas trempés de sang, et le sang est la seule chose au monde qui ne puisse pas passer inaperçue. C'est la chose la plus visible du monde. Quand tout sera détruit, qu'un brouillard de fin du monde recouvrira la terre, il restera toujours les habits trempés de sang des héros. Moi, j'ai fait des études, j'ai été un bon élève.[...] Dès demain je retournerai suivre mon cours de linguistique. C'est le jour, demain, du cours de linguistique. J'y serai, invisible parmi les invisibles, silencieux et attentifs dans l'épais brouillard de la vie ordinaire. Rien ne pourrait changer le cours des choses, monsieur. Je suis comme un train qui traverse tranquillement une prairie et que rien ne pourrait faire dérailler. Je suis comme un hippopotame enfoncé dans la vase et qui se déplace très lentement et que rien ne pourrait détourner du chemin ni du rythme qu'il a décidé de prendre.

LE MONSIEUR. — On peut toujours dérailler, jeune homme, oui, maintenant je sais que n'importe qui peut dérailler, n'importe quand. Moi qui suis un vieil homme, moi qui croyais connaître le monde et la vie aussi



bien que ma cuisine, patatras, me voici hors du monde, à cette heure qui n'en est pas une, sous une lumière étrangère, avec surtout l'inquiétude de ce qui se passera quand les lumières ordinaires se rallumeront, et que le premier métro passera et que les gens ordinaires comme je l'étais envahiront cette station[....]

(B.-M.Koltès, *Roberto Zucco*,<sup>(22)</sup>)

On pourrait dire que c'est une des scènes les plus tranquilles de cette pièce. Cette gare nous semble symboliser le monde de ce texte. Elle est un endroit où « ici » est en même temps qu'« ailleurs ». C'est-à-dire que c'est celui où tout le monde ne reste que « pour le moment ». C'est donc un espace provisoire, transitoire et momentané. C'est un endroit pour le passage vers ailleurs.

Apparemment, le héros de cette pièce semble s'être définitivement arrêté à la croyance du dieu. Mais, est-ce vrai que Zucco ne croit plus à rien, ni à personne ? Au contraire, à notre avis, il nous semble chercher quelqu'un qui puisse arrêter son crime et sauver lui-même. Cependant il ne se comporte jamais comme il pourrait s'adresser facilement à quelqu'un d'autre. Pour lui, quelqu'un devant lui est toujours « autrui absolu ». C'est la raison pour laquelle, dans cette scène, deux personnages qui n'ont aucune relation l'un avec l'autre, ne souhaitent jamais à se comprendre facilement. Là, ils acceptent donc le fait qu'« autrui » est toujours « autrui », quelque chose d'inchangéable.

Lisons une autre scène. Zucco, en fuite, a trop bu dans un bar pendant la nuit et s'est finalement battu avec des clients autour de lui. En conséquence, il a fait sortir en dehors du bar. Voici la scène où Zucco parle avec le balèze qui l'a battu.

LE BALÈZE. — À quoi tu réfléchis, petit ?

ZUCCO. — Je songe à l'immortalité du crabe, de la limace et du hanneton.

LE BALÈZE. — Tu sais, je n'aime pas me battre, moi. Mais tu m'as tellement cherché, petit, que l'on ne peut pas encaisser sans rien dire. Pourquoi as-tu tellement cherché la bagarre ? On dirait que tu veux mourir.

ZUCCO. — Je ne veux pas mourir. Je vais mourir.

LE BALÈZE. — Comme tout le monde, petit.

ZUCCO. — Ce n'est pas une raison.

LE BALÈZE. — Peut-être.

Un itinéraire inconnu de Sartre à Koltès :  
changement des images de l'« autre » dans le théâtre français à la fin du XX<sup>e</sup> siècle

ZUCCO. — Le problème, avec la bière, c'est qu'on ne l'achète pas ; on ne fait que la louer. Il faut que j'aille pisser.

LE BALÈZE. — Vas-y, avant qu'il ne soit pas trop tard.

ZUCCO. — Est-il vrai que même les chiens me regarderont de travers ?

LE BALÈZE. — Les chiens ne regardent jamais personne de travers. Les chiens sont les seuls êtres en qui tu peux faire confiance. Ils t'aiment ou ils ne t'aiment pas, mais ils ne te jugent jamais. Et quand tout le monde t'aura laissé tomber, petit, il y aura toujours un chien qui traîne par là pour te lécher la plante des pieds.

(*Ibid.*, Nous soulignons.<sup>(23)</sup>)

Nous trouvons ici une possibilité d'avoir une relation avec « autrui ». C'est vrai que la balèze semble ne pas souhaiter à rejeter Zucco quand il parle de l'histoire des « chiens ». Le balèze suggère qu'il y aurait sans doute une possibilité de la communication entre Zucco et le monde, Zucco et des « chiens », c'est-à-dire, Zucco et « autrui ». Cependant, dans cette scène aussi, il en est de même pour la relation entre deux personnages. Quelqu'un devant Zucco reste toujours « autrui absolu ».

Passons à une dernière scène. Finalement, la police a arrêté Zucco. Mais il a tout de suite essayé de fuir la prison. Là-bas, nous entendons refléter les voix des gardiens de prison et des prisonniers :

UNE VOIX. — Roberto Zucco s'est échappé.

UNE VOIX. — Encore une fois.

UNE VOIX. — Mais qui le gardait ?

UNE VOIX. — Qui en avait la charge ?

UNE VOIX. — On a l'air de cons.

UNE VOIX. — Vous avez l'air de cons, oui.

(*Rires.*)

UNE VOIX. — Silence.

UNE VOIX. — Il a des complices.

UNE VOIX. — Non ; c'est parce qu'il n'a pas de complice qu'il parvient toujours à s'échapper.

UNE VOIX. — Tout seul.

UNE VOIX. — Tout seul, comme les héros.

(*Ibid.*<sup>(24)</sup>)

Ce sont un peu de mots qui puissent évoquer la présence réelle de Zucco. Nous pouvons remarquer que ces voix « polyphoniques » qui se reflètent l'un à l'autre figurent le personnage de Zucco. Et ce qui est aussi intéressant là-bas, c'est que personne n'accuse la fuite de Zucco et que tout le monde pense que c'est une sorte de « fête » organisée devant eux. Ensuite, ils trouvent Zucco sur le mur du prison :

UNE VOIX. — Que faites-vous là ?

UNE VOIX. — Descendez immédiatement. (*Rires.*)

UNE VOIX. — Zucco, vous êtes fichu. (*Rires.*)

UNE VOIX. — Zucco, Zucco, dis-nous comment tu fais pour ne pas rester une heure en prison ?

UNE VOIX. — Comment tu fais ?

UNE VOIX. — Par où as-tu filé? Donne-nous la filière.

ZUCCO. — Par le haut. Il ne faut pas chercher à traverser les murs, parce que, au-delà des murs, il y a d'autres murs, il y a toujours la prison. Il faut s'échapper par les toits, vers le soleil. On ne mettra jamais un mur entre le soleil et la terre.

(*Ibid.*, Nous soulignons.<sup>(25)</sup>)

Là, Zucco essaie de monter de haut en haut le mur de prison comme s'il voulait arriver au soleil. Mais finalement il tombe tout de suite sur la terre. Ce sera le rideau de cette pièce. Jusqu'à la fin de sa vie, Zucco demeure donc toujours « autrui absolu ». Autrement dit, les autres personnages autour de lui sont aussi « autrui absolu ». La dernière scène de cette pièce nous semble très loin de la tragédie. Au contraire, cela donne plutôt au spectateur une sorte de « légèreté ». Et, ici, on peut trouver une sorte de clivage entre plusieurs « autrui ». À notre avis, c'est ce à quoi Bernard-Marie Koltès en est finalement arrivé dans sa dernière pièce.

De plus, on s'aperçoit que, comme cette dernière scène la montre bien, la relation miraculeuse avec l'autre se compose curieusement de la « lumière » dans un état extrêmement limite. La lumière est donc une de caractéristiques majeures des pièces koltessiennes. Mais il est encore difficile de comprendre le sens de cette lumière. Le moins qu'on puisse dire, c'est que Koltès nous montre une autre sphère de la vie, du monde par cette luminosité extraordinaire<sup>(26)</sup>.

## En guise de conclusion

En observant quelques textes de Koltès, d'un premier regard, on s'aperçoit qu'ils montrent la figure des hommes solitaires qui sont obligés de rompre définitivement la relation avec « autrui ». Mais si c'est le cas, il n'y aurait aucune différence entre les solitaires « romantiques » comme roussauistes, existentialistes et ceux de Koltès. De notre point de vue, Koltès ne réduit jamais « autrui » au domaine subjectif comme Sartre l'a fait dans ses théâtres et textes philosophiques. Mais, en même temps, les personnages koltessiens ne rejettent pas « autrui » pour se satisfaire en eux-même comme les romantistes l'ont fait. Au contraire de ces prédécesseurs, dans le cas de Koltès, tous les personnages acceptent plainement cet « autrui » irréductible, c'est-à-dire, « autrui absolu ». En considérant ce point, on va donner une remarque sur le théâtre koltessien.

Il nous semble que, s'opposant strictement aux idées sartriennes, Koltès essaie de trouver une « nouvelle voie » afin d'aboutir à l'« autre ». Il est vrai qu'il est tellement difficile d'avoir une certaine relation avec l'autre dans le monde moderne. Mais Koltès ne cesse de trouver une autre possibilité de vivre avec l'autre à la différence des prédécesseurs. Ce qu'il cherche, c'est un état comme « co-présence-avec-autrui », ou « être-avec-autrui ». Ces idées sont strictement liées avec celles de Emmanuel Levinas qui croit profondément à l'« altérité de l'autre ». Il n'est donc pas faux de dire qu'il y a un itinéraire inconnu de Sartre à Koltès à travers Levinas.

À notre avis, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, à la différence de l'époque de Sartre, Beckett et Artaud, la tentative de Koltès n'était plus solitaire. Plusieurs auteurs dramatiques ont certainement forgé la même problématique qu'avait remise en cause Koltès pendant toute sa vie<sup>(27)</sup>. Ils ont aussi cherché une autre possibilité de vivre avec l'« autre » de leur propre manière. Si on est permis d'utiliser cette expression, le temps de Koltès est finalement arrivé au XXI<sup>e</sup> siècle.

- (1) Cet article se base sur une communication qui s'est tenue le 30 mars 2014 au campus satellite (Umeda) de l'Université de Kobe dans le cadre de la 18<sup>e</sup> réunion de la Société d'Etudes Mallarméennes du Kansai. Nous remercions à tous les participants de cette réunion.
- (2) Par exemple, parmi plusieurs articles écrits dans des journaux, on peut citer un article comme ceci : « *N'arrête jamais de travailler* » : c'est le conseil donné par Roger Planchon à Patrice Chéreau en 1969, alors que ce dernier dirige le théâtre de Sartrouville, à 25 ans. Patrice Chéreau a cessé de travailler lundi matin, à 68 ans, mort d'un cancer à Paris. « *Un très grand cinéaste, en plus d'un grand metteur en scène de*

*théâtre et d'opéra* », pour le dramaturge Olivier Py, ajoutant sa « tristesse » aux très nombreux hommages adressés à l'une des figures de la vie culturelle française. » (Florent Latrive, « Patrice Chéreau, fils de l'image », *Libération*, le 7 octobre 2013, [https://next.liberation.fr/culture/2013/10/07/mort-de-patrice-cherreau\\_937719](https://next.liberation.fr/culture/2013/10/07/mort-de-patrice-cherreau_937719), consulté le 31 janvier 2021)

- (3) Mais ce qui est curieux, c'est que, malgré une énorme réputation mondiale de Koltès, les études sur cet auteur ne sont pas suffisantes au Japon sauf les travaux successifs par Vincent Brancourt. Voir ses articles présentés dans notre bibliographie.
- (4) Il est vrai que l'on peut qualifier l'histoire du théâtre de façon différente comme ceux-ci. Par exemple, Robert Abirached (1930-), spécialiste français de l'histoire du théâtre, pense dans son ouvrage *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978) que la « crise du personnage » a apparue à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, Peter Szondi (1929-1972), chercheur allemand, considère dans son ouvrage très connu *La théorie du drame moderne (1880-1950)* (1970) que la « crise du drame » a apparue dans les années 1880 comme changement radical du théâtre. Plus récemment, Hans-Thies Lehmann (1944-), théoricien et universitaire allemand très connu, montre sa notion de « Postdramatisches Theater » ayant succédé aux idées de Szondi.
- (5) Jean-Paul Sartre, *Huis Clos*, dans *Théâtre*, Gallimard, 1947, p. 167.
- (6) Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Minuit, 1989, pp. 132-133.
- (7) Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, « folio », 2001 p.134.
- (8) *Ibid.*, pp.134-135.
- (9) Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, « bibliothèque des idées », 1973, p.328.
- (10) Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Presses Universitaires de France, 1991, p. 59. Nous soulignons.
- (11) *Ibid.*, p.61.
- (12) *Ibid.*, pp.62-63. Nous soulignons.
- (13) Anne-Françoise Benhamou, « KOLTÈS Bernard-Marie » in *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Larousse, 1991, p.930.
- (14) Arnaud Maisetti, *Bernard-Marie Koltès*, Minuit, 2018, pp.21-22.
- (15) *Ibid.*, p.15.
- (16) Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour*, Actes Sud, 2009, pp.16-18.
- (17) André Petitjean, *Approche linguistique et stylistique de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès*, Édition Université de Dijon, 2018.
- (18) Bernard-Marie Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, Minuit, 1988, p.7.
- (19) Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud, 2001, p.27. Nous soulignons.
- (20) *Ibid.*, p.28.
- (21) Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Minuit, 1986, pp. 26-27.
- (22) Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Minuit, 1990, pp.37-38.
- (23) *Ibid.*, pp. 49-50.
- (24) *Ibid.*, p. 90.
- (25) *Ibid.*, pp. 91-92.
- (26) Cette « lumière » nous rappellera aussi certaines lignes de Levinas : « La lumière est ce par quoi quelque chose est autre que moi, mais déjà comme s'il sortait de moi. L'objet éclairé est à la fois quelque chose qu'on rencontre, mais du fait même qu'il est éclairé, on le rencontre comme s'il sortait de nous. » (Levinas, *op.cit.*, p. 57) .
- (27) On peut citer au moins les noms de Jean-Luc Lagarce et de Valère Novarina. À notre avis, ces deux auteurs dramatiques cherchent ou ont cherché, de leurs propres façons, la nouvelle forme susceptible d'ouvrir la porte vers l'« autre ».

## BIBLIOGRAPHIE

- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, « folio », 2001.
- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Minuit, 1989.
- BENHAMOU, Anne-Françoise, *Koltès dramaturge*, Les Solitaires Intempestifs, 2014.
- *Patrice Chéreau : Figurer le réel*, Les Solitaires Intempestifs, 2019.
- BIDEN, Christophe, *Koltès, le sens du monde*, Les Solitaires Intempestifs, 2014.
- BON, François, *Pour Koltès*, Les Solitaires Intempestifs, 2000.
- BRANCOURT, Vincent, « Comment fuir : Le statut précaire du récit mythique dans *Le Retour au désert* de Bernart-Marie Koltès », *The Geibun-Kenkyu*, vol.91, no.3, 2006, pp.40-72.
- « Vider les lieux : la scène comme lieu d'une présence problématique—À propos de quelques remarques de Koltès sur le théâtre », *Revue de Hiyoshi*, no. 50, 2010, pp. 119-129.
- « Koltès : Un théâtre de la réticence—Paratexte théâtral et stratégie de résistance à la représentation », *The Geibun-Kenkyu*, vol.101, no.2, 2011, pp.46-65.
- CHÉREAU, Patrice, *J'y arriverai un jour*, Actes Sud, 2009.
- *Les visages et les corps*, L'Harmattan, 2016.
- CORVIN, Michel (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1991.
- GOETSCHER, Pascale, LEVY, Marie-Françoise et TSIKOUNAS, Myriam (sous la direction de), *Patrice Chéreau en son temps*, Édition de la Sorbonne, 2018.
- JOMARON, Jacqueline de (sous la direction de), *La théâtre en France*, Armand Colin, 1989.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Quai Ouest*, Minuit, 1985.
- *Dans la solitude des champs de coton*, Minuit, 1986.
- *La nuit just avant les forêts*, Minuit, 1988.
- *Roberto Zucco*, suivi de *Tabataba*, Minuit, 1990.
- LEVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, coll. « Quadriges », Presses Universitaires de France, 1991.
- MAISETTI, Arnaud, *Bernard-Marie Koltès*, Minuit, 2018.
- PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain*, Nathan, 2002.
- PETITJEAN, André, *Approche linguistique et stylistique de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès*, Édition Université de Dijon, 2018.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Nathan, 2000.

SARTRE, Jean-Paul, *Théâtre*, Gallimard, 1947.

—*L'être et le néant*, coll. « Bibliothèque des Idées », Gallimard, 1943.

UBERSFELD, Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud , 2001.

Un itinéraire inconnu de Sartre à Koltès :  
changement des images de l'« autre » dans le théâtre français  
à la fin du XX<sup>e</sup> siècle

SAKAMAKI Koji

Aujourd'hui, les pièces théâtrales de Bernard-Marie Koltès est très connues non seulement en France mais aussi dans certains nombres d'autres pays. Cependant, alors que certains chercheurs ne cessent d'analyser ses pièces, ils n'ont pas suffisamment remis en question les idées koltessiennes apparues dans ses textes.

Dans ce contexte, si on se rappelle l'histoire du théâtre en France au XX<sup>e</sup> siècle, on s'oblige à remarquer que les auteurs dramatiques comme Sartre, Beckett et Artaud s'intéressaient toujours aux notions sur l'« autre » ou « autrui ». Toutefois, en réalité, ces auteurs n'ont pas suffisamment forgé ces idées au sens stricte du terme. À notre avis, seul Koltès a remis en cause les notions sur l'« autre » et a montré ses propres idées dans ses pièces.

Et ce qui nous intéresse, c'est que les idées koltessiennes sur l'« autre » montrent une certaine similitude avec celles de Levinas, philosophe qui n'a cessé de penser à la possibilité d'« être avec autrui ». Ayant relu les textes koltessiens en considérant les notions sur l'« autre », nous avons donc trouvé un itinéraire inconnu de Sartre à Koltès à travers les idées levinassiennes.